

Walter Bruno Berg

APOCALIPSIS Y DIVERTIMENTO:
ESCRITURA VANGUARDISTA EN LA
PRIMERA NOVELISTICA DE CORTÁZAR*

I

Después de la muerte de Cortázar en 1984, gran número de inéditos han venido a publicarse. Destacan, entre ellos, *Divertimento*, novela corta de unas 120 páginas, y *El examen*, texto mucho más voluminoso de aproximadamente 250 páginas de extensión, comparable, pues, a la gran novelística de los años del 60¹. Escritos en el corto lapso entre la publicación de *Los reyes* (1949) y el primer volumen de cuentos, *Bestiario* (1951), ponen de manifiesto una productividad exuberante cuyos rumbos, sin embargo, todavía no han sido fijados definitivamente. Fracasada la publicación de los manuscritos, Cortázar, según su costumbre, no hizo intentos ulteriores para darlos a conocer. Volvió a hablar de ellos raras veces, limitándose a someterlos al criterio de unos pocos amigos. Acabaron por ser depositados, finalmente, en la biblioteca de una universidad norteamericana.

El interés de esos textos para la actualidad, sin embargo, es notable. Permiten vislumbrar – como dos instantáneas olvidadas entre las páginas de un libro muchas veces leído – un momento decisivo de la génesis de la obra individual de Cortázar. Al mismo tiempo, permiten estudiar, a propósito de un caso concreto, lo que significó la recepción del vanguardismo europeo en el contexto latinoamericano.

* Agradezco a Susana Reisz de Rivarola (Lima) la lectura amistosa del manuscrito.

1 Las ediciones que estoy utilizando se hicieron en 1986, dos años después de la muerte del escritor.

Resisto, empero, a la tentación de reconstruir el camino recorrido – evidente desde el punto de vista de cierta "crítica genética"² –, camino que lleva desde la redacción de estos textos hasta las grandes novelas del 60, en particular *Rayuela* (1963) y *62. Modelo para armar* (1967). Interesa más, dentro de la problemática de este coloquio, estudiar las características de una escritura vanguardista específicamente cortazariana que se inicia con *Divertimento* y *El examen* y que culmina, claro está, con las mencionadas novelas de la década del 60.

¿Cuáles son esas características? Simplificando mucho diríamos que son, fundamentalmente, dos: llamemos a la primera "discursiva" y la segunda "histórica". Ahora bien, el vanguardismo de Cortázar es las dos cosas al mismo tiempo. Por una parte, es una experiencia discursiva, es decir que consiste en la asunción, la recepción y la continuación del legado europeo vanguardista que, para Cortázar, se inicia con los románticos, se asume plenamente con Rimbaud y Mallarmé para culminar, en el siglo XX, en las obras de los Artaud, Bataille, Breton, Duchamp y, sobre todo, Roussel. El rasgo común de ese vanguardismo europeo – no obstante las diferencias fundamentales que caracterizan las obras de los autores que acabo de mencionar – consiste, para Cortázar, en nada menos que la revocación de las bases mismas de la llamada cultura occidental³. Se trata, sin embargo – repito – de una experiencia discursiva, y eso en un doble sentido: por una parte, si digo "discursivo", estoy refiriéndome al elemento de arbitrariedad, inherente a la noción de discurso. Al reconocer, pues, – junto con los vanguardistas europeos – que la cultura occidental no es sino un discurso entre otros, Cortázar, virtualmente, la está reduciendo a la arbitrariedad, está socavando sus bases metafísicas u ontológicas.

2 Véase, como ejemplo de ese modelo crítico, el libro de A.M. Barrenechea sobre otro de los manuscritos de Cortázar: Cortázar/Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires 1983: Editorial Sudamericana; véase, a propósito, también nuestra reseña en *Iberoromania*, 20 Neue Folge (1984): 146-148.

3 Está presente la problemática en *El examen*: "El horror de la existencia lo vio Rimbaud mejor que nadie: 'Moi, esclave de mon baptême'. Te criás en la estructura cristiana, reducida no más que a un cascarón de tortuga donde te vas estirando y ubicando hasta llenarlo. Pero si sos un conejo y no una tortuga, es evidente que estarás incómodo. Las tortugas, como el gran Dios Pan, han muerto, y la sociedad es una ciega nodriza que insiste en meter conejos en el corsé de las tortugas." (E:157)

Por otra parte, sin embargo, Cortázar se da cuenta de que el status de esta revocación como tal *también* es un discurso⁴. Al contrario de – p. ej. – los surrealistas "de primera hora" como Breton y Aragon, Cortázar desconfía del valor de las técnicas surrealistas – en especial la de la llamada escritura automática – constituirse en una especie de experiencia primaria.

Ahora bien, he dicho que la segunda característica de la escritura vanguardista de Cortázar sería de índole histórica. ¿Qué significa eso, si es verdad, por otra parte, que Cortázar asume plenamente la crítica discursiva del vanguardismo europeo a la que acabo de referirme? Significa, por una parte, que Cortázar hace suya una de las pretensiones vanguardistas básicas que consiste – justamente – en transgredir los moldes de una experiencia meramente estética, restringida a la manipulación de "discursos". Significa – por otra parte – que Cortázar, 25 años después del primer *Manifiesto del surrealismo* (1924), también está a punto de cuestionar los presupuestos mismos de ese vanguardismo: Éste – según la crítica esbozada ya en *El examen* – sólo ha llegado a un nuevo "modo de decir". Hace falta, sin embargo, llegar sobre todo a un nuevo "modo de vivir"⁵.

En efecto, he aquí una primera respuesta a la problemática de base: al ser trasladados al contexto de la cultura e historia latinoamericanas, los modelos de vanguardismo europeo van a ser sometidos, necesariamente, a un cambio fundamental de presupuestos. Tanto *Divertimento* como *El examen* son ejemplos de ese proceso:

4 De ahí la tendencia – tan característica de los intelectuales cortazarianos – a la auto-reflexión, la autocrítica rigurosa. Los límites de una crítica reducida a la crítica del lenguaje, sin embargo, ya se perciben en *El examen*:

" – Es muy hermoso – dijo Clara –. Cada día les tenés más miedo a las palabras.
– Aquí es bueno que alguien les tenga miedo – murmuró Andrés –. Apoyo a Juan.
– Pero corremos el riesgo de la indigencia si seguimos temiendo caer en pedantería.
Parecería que cada vez nos vamos despojando más en el orden de la expresión, sin por eso ganar en esencialidad, muy al contrario." (E:91)

5 Interesante, a ese respecto, la referencia a la obra de Roberto Arlt: "Roberto Arlt entendió mejor que nadie la lección de *Martín Fierro*, y peleó duro para conseguir y validar esa unión del lenguaje con su sentido. Fue de los primeros en ver que lo argentino como lo nacional de cualquier parte, rebasa los límites que impone el lenguaje culto [...], y que solamente la poesía y la novela pueden contenerlo plenamente. [...] El problema, en el fondo, no es nunca de lenguaje sino de sentido. ¿Nos interesa de veras salir a la calle?" (E:94; lo cursivo es nuestro) Se puede decir, sin exagerar, que a partir de *El examen* toda la obra de Cortázar es un intento de contestar la pregunta afirmativamente.

mientras en *Divertimento*, sin embargo, prevalece todavía la afirmación del discurso europeo, en *El Examen*, por el contrario, el traslado ya ha llegado a resultados dignos de interés para la auto-identificación crítica de la cultura argentina de comienzos de los años del 50.

II

Veamos, en primer lugar, *Divertimento*. Se trata – como hemos dicho – de un texto relativamente corto, comparable, por lo menos en cuanto a su extensión, a *Nadja* de André Breton. En efecto, a primera vista la intención de Cortázar de escribir una novela surrealista parece evidente. Presenciamos una reunión amistosa de cinco personajes: Jorge, poeta surrealista, que se dedica – vistosamente – a la escritura automática; el excéntrico pintor Renato que ha venido para dar la última mano a un cuadro igualmente vanguardista; Marta y Susana – las hermanas respectivas de los dos amigos – y un quinto personaje al que lo llaman "Insecto". Es amigo de los cuatro, en especial de Susana. Se dedica a escribir ensayos y sonetos complicados. Es él quien desempeña el rol de narrador. *Divertimento*, pues, – al igual que *Nadja* – se narra en primera persona. A pesar de ese parecido, sin embargo, Cortázar saca efectos muy diferentes de la estructura autobiográfica: Mientras en *Nadja* el yo del narrador es el protagonista central del relato – el mismo al que le ocurren las experiencias surrealistas –, el narrador de *Divertimento* es, sobre todo, un observador. La distancia entre lo que puede ser vivencia surrealista y la perspectiva de la narración, para él, parece ser constitutiva:

Hablo de un tiempo distante y ya cinerario, cuando éramos varios y vivíamos lo que digo aquí, un poco para los demás y casi todo para mis días feriados que relleno infatigable con palabras (D: 13).

En vez de ser abolida, pues, la distancia entre lo narrado y el narrador-protagonista, queda puesto de relieve el carácter virtualmente inauténtico de las experiencias surrealistas, o sea, su carácter meramente discursivo. Surrealismo, pues, como "divertimento", como pasatiempo intelectual, como montaje virtuoso pero artificial de los diferentes modos – o modas – de encarar la realidad. Así, Jorge, a

cada rato, entra en trance y le salen versos. "Está aceitando la bicicleta" (D: 13), comenta entonces Marta y apunta cuidadosamente lo que sale en un cuaderno escolar. Mientras tanto, el panorama que se les ofrece a través de la ventana – unas vacas pastando en un campo – les parece alternativamente un cuadro de Nicolas Poussin o de Henri Rousseau. El pito de un tren que pasa es caracterizado como "hembra plesiosaurio recibiendo una enema de vitriolo" (D: 28ss.) – metáfora ingeniosa del poeta que a su vez es comentada con el texto parafraseado de un *blues* que se escucha en el tocadiscos: "He's got a right to spit his steam." (D: 29)

Lo que estamos leyendo en las primeras páginas del relato, no es un texto surrealista, sino lo que Cortázar en *Rayuela* llamará "la denuncia de un lenguaje falso", la denuncia – al mismo tiempo – de una existencia cuyo rasgo más saliente no es sino la variación anagramática de discursos prefabricados.

La denuncia, sin embargo, sólo es el lado más vistoso del primer capítulo. Lo que, por una parte, se denuncia, al mismo tiempo le sirve a Cortázar para urdir la trama verdadera que se cuenta. "Trama", es decir "enredo". La metáfora usada por Cortázar señala algo parecido:

Del mismo modo que el ovillo está ahí [...] y vos tirás de una punta, entonces la punta se entrega, la sentís ceder desenvuelta, oh pibe que estupendo tirar y tirar, sobre un cachito de cartón vas envolviendo el hilo para hacer un buen ovillo sin nudos, nada de ovillado, algo continuo y terso como la avenida General Paz. [...] Todo va así perfectamente, y vos te parece que estás perdiendo el tiempo porque el ovillo no estaba enredado [...] Y entonces oís [...] que algo se resiste, se pone de pronto tenso, el hilo zumba envuelto en su polvillo de talco y pelusa, un nudo cierra la salida, cierra el ritmo feliz, el ovillo estaba enredado

en

redado

ahí dentro entonces hay cosas que no son el hilo solamente, el ovillo no es un hilo arrollado sobre sí, dentro del mundo del ovillo entrevé ahora tu sorpresa cosas que no son hilo, ahora ya sabés que hilo más hilo no basta para dar ovillo. Un nudo, qué es un nudo, hilo mordándose, sí pero nudo, no solamente hilo dentro del hilo. Nudo otra cosa que hilo (39 s.).

Ahora bien, *Divertimento* – como relato surrealista – es un ovillo de discursos con nudos. Consta de diferentes capas de sentido – discursos y dichos, sentimientos y deseos, mitos y supersticiones, imaginaciones y experiencias –, los unos puestos por encima de los otros; un enredo, pues, de significaciones donde el narrador está tratando en vano de poner orden, de descubrir un hilo conductor.

La capa más profunda del enredo se debe a la imaginación del pintor: es el cuadro que está pintando. Renato representa a dos figuras, la una en posición de amenaza frente a la otra que está a punto de entrar en una casa. En el horizonte se descubre "una nube fija y recortada como un ojo anatómico." (D: 31) El título del cuadro que Renato le ha dado provisionalmente es "pesadilla".

Otra capa del ovillo, fundamental para la acción en un sentido más concreto, proviene en partes iguales de lo que comunmente se llama "realidad", o lo que otros van a llamar "superstición". El elemento real se llama Narciso – el último de los personajes-protagonistas, amigo de los cuatro hermanos. El elemento supersticioso, por el contrario, surge a la hora de ciertas sesiones de espiritismo que Narciso suele organizar con ellos.

Ahora bien, para que la pesadilla se transforme en realidad, para que la instantánea comience a moverse⁶, para que, al fin y al cabo, los discursos se transformen en "historia", o sea, que el ovillo descubra sus nudos, falta alguien que tire uno de los hilos. El que tira es el narrador. Excluido hasta ahora de las sesiones espiritistas, está curioso por conocer los poderes mágicos de Narciso. La acción propiamente dicha, pues, que ahora comienza a desenvolverse, consiste en que las diferentes capas de sentido que acabo de enumerar, sucesivamente comienzan a ponerse en movimiento, es decir que empiezan a producir efecto las unas sobre las otras. Lo que mucho más tarde – en su tercera gran novela publicada, *62. Modelo para armar*, de 1967 – Cortázar llamará el juego de las "figuras", o sea, las "constelaciones" ya tiene su prefiguración en *Divertimento*. La acción – si nos concentramos sólo en los "nudos" más visibles – consta de cuatro segmentos. La función de éstos consiste, sobre todo, en entrelazar inextricablemente, los planos respectivos de realidad, imaginación y sueño. La pesadilla que Renato, está *pintando*, Narciso – durante las sesiones – la está *evocando*, Marta la está *fantaseando*, e Insecto, el narrador, intenta someterla al criterio de la *experiencia*:

Así, el primer segmento, claro está, es el cuadro de Renato que representa una figura que amenaza a otra con una espada. Los rostros de las figuras, sin embargo, todavía no son reconocibles (véase D: 31 s.).

6 La referencia al *Perro andaluz* de Dalí y Buñuel, debida a la "nube fija y recortado como un ojo anatómico" (D: 31), además, es evidente.

El segundo segmento consiste en la aparición de un fantasma y los subsiguientes efectos que ejerce en la vida real de los personajes: "una tal Eufemia" (D: 22), evocada por Narciso durante una sesión espiritista, señala a Marta como portadora presumible de la espada. Facundo Quiroga – otro espectro que suele aparecer durante las sesiones – ha muerto. "¡Lo mató Marta! – gritó [Eufemia] con un chillido tan hiriente que la mano de Susana se revolvió como un ciempiés en la mía –. ¡Con una espada, una espada, una espada!" (D: 60)

El tercer segmento consiste en que se descubre la identidad de aquél a quien el narrador llama la "víctima" (D: 32): Renato, continuando su pintura, le ha atribuido a la víctima su propio rostro⁷. Con eso la profecía nefasta por medios pictóricos que pesa sobre Marta, llega a su colmo. Junto con Insecto, Marta trata por eso de averiguar su ineficacia confrontándola con la llamada realidad. Primero dan con la casa delante de la cual se encuentra colocada la víctima en el cuadro de Renato. A continuación comprueban que Narciso es el dueño de la casa. Al introducirse en ella, Insecto encuentra, además de Narciso, también a una Eufemia de carne y hueso, ocupada en desanudar, claro está, un gran ovillo [!]. Insecto, por su parte, no consigue deshacer el nudo de las complicaciones. Violentemente, pero en vano, trata de responsabilizar a Narciso.

El último segmento, en vez de un enlace, añade sólo un nudo más al enredo de las acciones. Renato acaba de pintar el rostro del presumible asesino: no es Marta, sino su hermano, el poeta Jorge. El mismo Renato, después de revelar lo que no era un misterio sino solamente el resultado de su preocupación – según Susana – por "los símbolos" (D: 77 s.), se pone a destruir el cuadro (véase D: 125). Marta – entretanto – descansa en la casa de Insecto; Jorge en los brazos de una nueva amiga.

Digamos, pues, que *Divertimento* es lo que señala el título. Es "divertimento", es una aventura juguetona – sobre todo en el nivel

7 Su hermana insiste, sin embargo, en el carácter meramente arbitrario de esa atribución:

"– De manera que Renato se adjudica la muerte – dije –. Es él quien va a entrar en la casa. [...]"

– Lo curioso de todo esto – dijo Sú – es que en el fondo Renato no cree una sola palabra. Son los símbolos lo que lo preocupan, no vaya a suponer que es un fatalista o que se cree gobernado por fuerzas sobrenaturales." (D: 77 s.)

discursivo – la cual, al tratar de hacerse "historia", al final, vuelve a ser lo que era – juego arbitrario de discursos disponibles. Le falta a *Divertimento* lo que da su peso más tarde a 62. *Modelo para armar*: le falta el lado desmitificador, la confrontación sería con los lados oscuros de la existencia, o sea, el mito de la violencia manifestado en 62 por la omnipresencia de los vampiros.

Si bien la violencia está de algún modo presente ("representada" en el cuadro de Renato), no toma cuerpo de modo convincente en el nivel de la acción. La intriga no puede desmentir su origen artístico, pictórico, artificial. La "víctima" tiene existencia solamente en el cuadro. En la realidad, asesino y asesinado, a lo sumo, se echan miradas. Al final, todo vuelve al orden. Acabada la novela, se destruye hasta el cuadro, se reconoce, pues, la ficción como tal, se anulan las constelaciones. Hay un solo muerto, el predilecto de todos, el gato Thibaud-Piazzini, muerto, sin embargo, de muerte natural. Al despertarse en los brazos de su amiga, Jorge va a encontrar la cabeza del animalito – solo vestigio de humor negro de la novela – en la mesa de su living (véase D: 125 s.).

Con todo eso, sin embargo, la experiencia surrealista de *Divertimento* no es reducible a un juego frívolo: se han vuelto difusas las fronteras entre sueño y realidad, entre imaginación y experiencia, entre discurso e historia. Si, al final, la vuelta a la supuesta normalidad resulta ser posible, tampoco eso va en contra de la regla general del juego: es que lo arbitrario forma parte de la noción de juego.

III

Es evidente que Cortázar, al escribir su segunda novela, no se ha olvidado de la lección de *Divertimento*. *El examen* también es lo que dice el título aparentemente ambiguo: no es sólo "divertimento", sino un "examen" serio del momento histórico por el que pasa la Argentina al escribirse el texto. La diferencia entre *El examen* y *Divertimento*, pues, no concierne a los presupuestos generales de la escritura, sino a su contexto: de discursivo ha pasado a ser histórico. La noción de "historia", sin embargo, se ha concretizado; es el momento preciso por el cual está pasando la Argentina de principios de los años del 50.

Cuando se escribe la novela, el Peronismo está en su auge. El discurso oficial de patriotismo, progreso y populismo ha venido a

imponerse y cubre la realidad. La "inteligentsia" ha sido marginada. Ella, si bien no pretende tener la única visión aceptable de la realidad, suele, sin embargo, ponerla en duda. Eso – justamente – ahora está prohibido. La realidad ha de ser lo que corresponde a los ritos, mitos y ceremonias que se decretan. La cultura que se aprende en "las santas aulas argentinas" (E: 22) ha de ser estrictamente reproductiva. Las aulas, por eso, han sido convertidas en meras salas de lectura donde los alumnos, religiosamente, escuchan la voz del maestro, es decir, del "lector" para aprender la lección que tienen que rendir a la hora del "examen".

Dadas esas circunstancias, se entiende que toda actividad vanguardista, el "divertimento", o – con palabras mismas de *El examen* – el "entretenimiento" (E: 102) de cuestionar toda suerte de discursos decretados, por sí solo ya tiene un alcance histórico, por sí solo casi es un acto revolucionario que va en contra del modelo de realidad impuesto oficialmente. Para hacerse vanguardista, para hacerse surrealista, por eso ya no hacen falta programas técnicos ni manifiestos estéticos especiales; sólo basta con dar rienda suelta a lo que acá se prohíbe: el ejercicio libre de una imaginación capaz de percibir la realidad que los discursos y ritos de la oficialidad, más allá del sentido que *pretenden* comunicar, efectivamente están a punto de modelar. Se entiende que esa imaginación, necesariamente, se hace prospectiva, profética, o incluso – como vamos a comprobarlo – *apocalíptica*.

Veamos brevemente cómo se despliega esa imaginación. Como en *Divertimento*, hay cinco personajes principales: Juan y Clara, Andrés y Stella, cuatro estudiantes y, además, un periodista a quien lo llaman el "cronista". Desde el principio, sin embargo, la acción que se cuenta tiene por lo menos dos enfoques: uno privado y otro público. *El examen* es, por un lado, el examen final que tienen que rendir los cuatro estudiantes al día siguiente y, por el otro, toda una serie de eventos extrañamente significativos que van a ocurrir mientras los amigos están esperando, circulando por las calles y los cafés del centro, el momento del examen.

También en *Divertimento* – como hemos visto – existe lo extraño. Hasta cierto punto, sin embargo, su origen sigue siendo explicable. Se debe a las actividades múltiples de los personajes – actividades, poéticas, estéticas, espiritistas. Al final, la pesadilla va a esfumarse, va a ser destruida explícitamente.

En *El examen*, en cambio, lo extraño viene de afuera. Es de origen anónimo, público, objetivo – para decirlo así. Con fuerza cada vez más irresistible, se impone a la vida de los personajes, asfixiándola sin que ellos puedan impedirlo.

El primero de los eventos es una ceremonia a la que el grupo se ve obligado a asistir cuando se acerca a la Plaza de Mayo. La plaza ha sido aplanada en forma de pampa. En el medio, soportado por el obelisco, se ha erigido una especie de sepulcro provisorio y monumental donde un hueso humano (véase E: 62) está expuesto al desfile y la veneración de las multitudes. Tres años antes de ocurrir la muerte de Evita, el ritual del "hueso", presentado en unas 20 páginas de insuperable humor negro, ya denunciaba uno de los espejismos populares de más peso de la historia argentina. "No me sentí feliz por haber acertado a esas quinielas necrológicas y edilicias" (E: 5), comenta el mismo Cortázar en una nota a la edición que estoy utilizando. "En el fondo era demasiado fácil: el futuro argentino se obstina de tal manera en calcarse sobre el presente que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito." (Ibid.)

En efecto, comparado con lo que sigue, el ritual del hueso está superado por acontecimientos de mayor envergadura. Al día siguiente, en diferentes partes de la ciudad, la tierra empieza a hundirse, de tal modo que la libre circulación del tráfico se ve impedida gravemente. Al mismo tiempo, una especie particularmente venenosa de hongos comienza a invadir los barrios de mayor aglomeración. Pronto, ambulancias se ven en todas partes. En las esquinas de las calles se construyen dispensarios provisionales con el fin de prestar los primeros auxilios a los intoxicados. Cuando, al final, se propaga la noticia de que el nivel del agua del río está bajando, los amigos comienzan a entender que la ciudad, en efecto, empieza a ser inhabitable. Juan, Clara y Andrés se deciden a tomar el último barco. Andrés, sin embargo, vuelve sobre sus pasos. Cuando de nuevo pisa tierra firme, exclama sentenciosamente: "Juan tenía razón [...], esto no existe ya, *queda solamente el recuerdo que guarda Clara*" (E: 242; lo cursivo es nuestro). Uno de los recuerdos, o si se quiere, fantasmas – el misterioso personaje Abel al que se había mencionado siempre sin que hubiera dado la cara –, sin embargo, le cierra ahora el camino:

Vio el movimiento de Abel, lo sintió que se le venía encima. Bajó el seguro de la pistola y la levantó. 'Desde aquí miraba los barcos', alcanzó a pensar y lo demás fue silencio, tan enorme que lo golpeó como un estallido. (E: 243)

IV

El remate de ese pugilato posiblemente sangriento no es la única solución que se da a *El examen*. El último capítulo, excesivamente corto de apenas una página, ofrece una variante. Es la vuelta a la vida privada: Stella se ha quedado sola con el cronista en un bar. En la mañana, cansada pero tranquila, toma el micro y vuelve a casa. La ciudad está como siempre. Stella descansa un rato. Después se va a comprar un periódico, toma café y enciende un cigarrillo; escucha la radio y espera tranquilamente la vuelta de su amigo ...

¿Volverá? Sería poco convincente, esta vez, la vuelta – sin más – al orden. La imaginación surrealista, pasando del humor negro y la sátira mordaz a la profecía para acabar en el apocalipsis, ha hecho tabla rasa de un mundo. Si todo no fue sino una pesadilla – como parece sugerirlo el último capítulo –, *el texto*, por lo menos, ha dejado huellas – huellas que *Rayuela*, 13 años más tarde – más escéptica todavía en cuanto al estado de cosas en la madre patria – vuelve a sacar a luz: Es que [cito otra vez al Cortázar de la "nota"] "la pesadilla de donde nació [sc. *El examen*] sigue despierta y anda por la calle." (E: 5)

En efecto, *Alguien que anda por ahí* es el título de un volumen de cuentos publicado en 1977, entre ellos "Segunda vez"⁸ y "Apocalipsis de Solentiname". Parece que lo que era juego vanguardista en *El examen* ahora definitivamente ha encontrado su molde: Es, que la pesadilla histórica de la Argentina y de Nicaragua no se presta sino a una mimesis de tipo "fantástico".

8 Hemos estudiado este cuento en un artículo sobre "La literatura argentina actual frente al problema de la autocrítica". En Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.): *Literatura argentina hoy – de la dictadura a la democracia*. Frankfurt am Main: Vervuert (americana eystettensia) 1989, pp. 231-239.

BIBLIOGRAFIA:

Berg, Walter Bruno

- 1987 *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Habilitationsschrift (se publica en 1990 por la casa K.-D. Vervuert, Frankfurt/M.).

Cortázar, Julio

- 1986 a *Divertimento*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana / Sudamericana Planeta (sitamos D).
1986 b *El examen*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana / Sudamericana Planeta (citamos E).